А. Н. Горбунов

ДЖОН ДОНН
и английская поэзия XVI–XVII веков

МГУ

А. Н. Горбунов

ДЖОН ДОНН
и английская поэзия XVI–XVII веков

Издательство
Московского университета
1993

ББК 83.34 Анг.
Г67

Рецензенты:

Е. Ю. Гениева, кандидат филологических наук,
В. М. Толмачев, доктор филологических наук

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета

Горбунов А. Н.
Г67 Джон Донн и английская поэзия XVI—XVII веков.— М.: Изд-во МГУ, 1993.— 188 с.
ISBN 5-211-02233-5

В монографии впервые исследуется творчество крупнейшего английского поэта Джона Донна. Анализ творчества Джона Донна дается в контексте эволюции всей английской поэзии XVI—XVII веков, представленной такими художниками слова, как Уайет, Сидни, Спенсер, Шекспир и др.

Для специалистов-филологов, аспирантов и студентов филологических факультетов вузов.

077(02)—93 — заказное **ББК 83.34 Анг.**

ISBN 5-211-02233-5

© Горбунов А. Н., 1993

Обратившись к овидианской традиции, молодой Шекспир пошел своим путем. В эпоху Ренессанса миф о Венере и Адони-

---

[48] Bradbrook C. H. Shakespeare and Elisabethan Poetry. A Study of his Earlier Work in Relation to the Poetry of the Time. L., 1964. P. 65—66.

се был одним из самых популярных, и Шекспир, конечно же, хорошо знал его не только по «Метаморфозам», но и по множеству других более близких по времени интерпретаций. Поэт переосмыслил избранный сюжет в духе начавшейся тогда полемики вокруг неоплатонической доктрины. Ренессансные художники обычно изображали взаимную любовь Венеры и Адониса, характерным примером чему могут служить эпизоды из «Королевы фей». Шекспир же сделал Адониса холодным и целомудренным юношей, которому противны страстные домогательства Венеры. Мало похожий на героя «Метаморфоз», такой Адонис был сродни другому персонажу книги — прекрасному Гермафродиту, который чуждался любви нимфы Салмакиды. По верному наблюдению У. Кича, подобное прочтение представляло собой «трагическую пародию» на неоплатонический стереотип [49]. В трактовке Шекспира любовь (Венера) и красота (Адонис) не только разобщены, но и противопоставлены друг другу, и их несовместимость превращает любовь в чисто физическое влечение и ведет к гибели самодостаточную, замкнутую на себе красоту.

Написанная для узкого круга ценителей во главе с Саутгэмптоном, поэма Шекспира сочетала серьезные цели с присущими для эротического эпилия комизмом ситуаций и чувственностью. Ведь помимо всего прочего, «Венера и Адонис» должна была позабавить своих первых читателей и неуклюжей страстью богини и стыдливой застенчивостью юного героя. Однако юмор поэмы далек от скептической иронии Марло в «Геро и Леандре». Он гораздо ближе шутливому озорству ранних комедий Шекспира. Примечательно, что юмор присутствует и в трагических сценах поэмы, что в значительной мере смягчает ее мрачный финал и превращает ее из трагедии в волшебную сказку.

В отличие от фрагмента Марло, эпилий Шекспира стилизован под пастораль. Поэт дает красочное изображение цветущей, полной радостной жизни природы, наделяя типичный для жанра абстрактно классический пейзаж чертами, характерными для сельской Англии. И здесь тоже очевидна связь с ранними комедиями типа «Двух веронцев» или «Сна в летнюю ночь», где природа выступает как целиком благая возрождающая сила. Однако шекспировская позиция в поэме сложнее, чем в ранних комедиях, и отчасти предвосхищает его более поздние произведения. Венера внушает Адонису, что любовь и продолжение рода — закон природы и долг каждого смертного. Примером тому для нее служит конь Адониса, бросивший хозяина и погнавшийся за кобылицей. Раскованная свобода его поведения явно противопоставлена застенчивой чопорности юноши. Но ведь сама Венера в своей навязчивости тоже далека от идеала этой свободы. Кроме того, конь без всадника был хорошо из-

[49] Keach W. Op. cit. P. 59—60.

вестным первым читателям поэмы неоплатоническим символом души, подчинившейся низменным страстям, и потому предполагал негативные ассоциации. Очевидно, понятая так природа наряду с благой стихией содержала в себе и злое начало. Его символом в поэме становится дикий вепрь, который воплощает одновременно жестокую похоть и неумолимую смерть. Но смерть — тоже закон природы, способствующий круговращению ее форм. Недаром же из крови убитого вепрем Адониса рождается прекрасный цветок, который Венера срывает в память о юноше. Таким образом, при всем различии трактовки мифа в финале поэмы возникает явная параллель с «Королевой фей» и придуманным Спенсером мифом о саде Адониса, где любовь правит извечным круговращением форм бытия.

Согласно дошедшему до нас свидетельству Габриэля Харви, современники по-разному оценивали ранние поэмы Шекспира: «Молодежи больше нравится «Венера и Адонис», а те, кто более зрел в суждениях, отдают предпочтение его «Лукреции» и трагедии о Гамлете, принце Датском»[50]. И сам поэт, намекнув на «Лукрецию» в посвящении к «Венере и Адонису», назвал свою вторую поэму «более серьезным творением».

Здесь Шекспир обратился не к мифологическому, но историческому сюжету, использовав предание о поругании добродетельной Лукреции, жены римлянина Коллатина, сыном римского царя Секстом Тарквинием. Предлагая свою трактовку этого популярного в эпоху Возрождения сюжета, Шекспир опирался на множество источников, среди которых обычно называют Овидия, Тита Ливия, Чосера, Лидгейта и Пейнтера. Определенное влияние на него оказала также «Жалоба Розамунды» (The Complaint of Rosamond, 1592) Сэмюэла Дэниела и незадолго до того вошедшая в моду трагедия мести. «Лукреция» получилась произведением, сложным по жанру и достаточно неоднородным в художественном отношении. Она сочетает черты героической поэмы на исторический сюжет с жанром жалобы и элементами кровавой трагедии, для которой характерны острые повороты действия.

В центре поэмы столкновение двух ее главных героев Тарквиния и Лукреции. По единодушному мнению ученых, Тарквиний выглядит персонажем, близким коварным злодеям кровавой трагедии. Шекспир незадолго до «Лукреции» написал такую трагедию «Тит Андроник» (Titus Andronicus, 1592). В соответствии с канонами жанра она полна бурных страстей и страшных преступлений, а ее герои, сильные и волевые личности, целиком находящиеся во власти своих эгоистических устремлений, достаточно наглядно воплощают обратную сторону возрожденческого индивидуализма. Индивидуализм, обернувшийся грубым эгоизмом,— главная черта Тарквиния. Однако по сравнению с несколько упрощенными персонажами «Тита

---

[50] Шекспир У. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 572.

Андроника» герой «Лукреции» — личность психологически гораздо более сложная и интересная. Ему знакомы сомнения и колебания, животные порывы страсти и раскаяние. И потому он уже отчасти предвосхищает более поздних героев Шекспира, типа Макбета. Да и сам элемент сенсационности, столь важный в кровавой трагедии, в «Лукреции» значительно приглушен. Автор не выпячивает острые моменты действия — изнасилование и самоубийство героини, а скорее подчиняет их общему философскому замыслу поэмы.

Согласно этому замыслу Лукреция воплощает внутренне цельный идеал добродетели, далекий от зла и его козней. В мире хищнических страстей такая добродетель хрупка и беззащитна. После поругания Лукреция в пространной жалобе винит в своей беде ночь, покровительницу неправды, предательский случай и само время, предвосхищая горькие размышления о погрязшем во зле мире, которые зазвучат в великих трагедиях и сонетах Шекспира. Своему личному несчастью героиня придает вселенские масштабы, уподобляя его падению Трои, изображенному на картине в ее покоях. Однако зло в поэме хотя и опасно, но не всесильно. Поборов отчаяние, Лукреция обретает силу духа. Она находит для себя выход в стоическом акте самоубийства, который призван доказать, что честь дороже жизни. Поэт придает ему героический ореол. Жертвенная смерть Лукреции ведет к поражению зла, изгнанию Тарквиния и восстановлению попранной справедливости.

В обеих ранних поэмах Шекспира уже видна твердая рука мастера, правда остающегося на первых порах в границах золотой манеры елизаветинцев. Мелодичность стиха «Венеры и Адониса», легкие и элегантные секстины, которыми написана поэма, ее ярко живописная пышная образность возникли не без влияния Спенсера и отчасти даже эвфуизма, а ее драматизм и близкий к разговорной речи язык вряд ли были бы возможны без учета опыта Сидни. Но все это преображено синтетическим гением Шекспира, сплавившим и трансформировавшим открытия предшественников в собственном духе. В серьезной «Лукреции», написанной величественным королевским стихом, чувствуется большее внимание к формально риторическим приемам и больший интерес к эмблематике. Риторика здесь порой замедляет действие, что, впрочем, вполне соответствует замыслу Шекспира, его намерению подробно осветить философскую подоплеку конфликта. Однако и в «Лукреции» синтезирующий метод автора в принципе остается тем же, что и раньше.

В целом обе ранние поэмы Шекспира, «Венеру и Адониса» с ее волшебно-сказочным финалом, и «Лукрецию» с ее конечным торжеством справедливости, можно, хотя и с некоторыми оговорками, отнести к произведениям Высокого Возрождения. Этого нельзя сказать о цикле сонетов великого драматурга.

За исключением «Гамлета», ни одно другое произведение Шекспира не вызвало таких споров, как его сонеты. Почти

забытые в XVIII веке, в XIX и XX столетиях они привлекли к себе пристальнейшее внимание исследователей, посвятивших циклу огромное число работ. Но работы эти все же так и не решили ряд важных вопросов. Прежде всего, неясно, когда именно Шекспир написал сонеты. Их первое издание, вышедшее в свет в 1609 году, было пиратским, осуществленным без воли и согласия автора. Распродажа книги, судя по всему, была быстро приостановлена. Возможно, вмешался сам Шекспир, но скорее всего, как считает К. Мур,— какой-то влиятельный вельможа, которого по тем или иным соображениям не устраивала публикация цикла[51]. Однако по крайней мере некоторые сонеты уже были знакомы читателям в рукописях гораздо раньше. В 1598 году Фрэнсис Мэрес писал: «Подобно тому, как полагали, что душа Эвфорба жила в Пифагоре, так сладостный, остроумный дух Овидия живет в сладкозвучном и медоточивом Шекспире, о чем свидетельствуют его «Венера и Адонис», его «Лукреция», его сладостные сонеты, известные его личным друзьям»[52]. А в 1599 году в печати появились два сонета, посвященные смуглой леди (138-й и 144-й). И это издание тоже было пиратским, а потому текст обоих сонетов несколько отличался от издания 1609 года. Оперируя этими немногими фактами, ученые строят свои гипотезы датировки цикла.

Большая часть подобных гипотез имеет биографический характер. Все они достаточно уязвимы и легко опровергаются сторонниками других версий. Нам представляется очевидным, что окончательно решить проблему датировки сонетов пока нельзя. Наиболее вероятной из всех предложенных теорий нам кажется гипотеза Э. М. Чэмберса. Согласно мнению этого крупнейшего шекспироведа, поэт писал сонеты на протяжении нескольких лет, скорее всего с 1592 по 1598 год, и изменения, имевшие место в его драматургии в это время, отразились и в его лирике. Другой известный шекспировед Такер Брук считает даже, что Шекспир-лирик опередил Шекспира-драматурга, наметив в отдельных сонетах мотивы своих великих трагедий первого десятилетия XVII века. С другой стороны, не исключено, что отдельные сонеты были написаны Шекспиром и в начале XVII века.

Нерешенным остается и вопрос о порядке расположения сонетов внутри цикла. Очень похоже, что первые издатели перепутали порядок сонетов. Возможно также, хотя это менее вероятно, что и сам автор сознательно изменил первоначально задуманное расположение некоторых из них, чтобы приглушить их биографический подтекст. Во всяком случае, по мнению всех шекспироведов, известные накладки в композиции цикла есть. Однако все попытки изменить расположение сонетов, предложив их новую группировку, оказались малоубедительными, и

---

[51] Muir K. Shakespeare's Sonnets. L., 1979. P. 5.
[52] Шекспир У. Сонеты. М., 1984. С. 19.

потому большинство ученых берет за основу порядок расположения сонетов первого издания. Итак, цикл делится на две неравные части. Большая (с 1-го по 126-й сонет) посвящена другу, остальные (с 127-го по 154-ый) — смуглой леди. Такое деление нам представляется единственно верным и ему мы будем следовать в дальнейшем.

Как мы уже отмечали, в 90-е годы мода на сонет была в самом разгаре, и поэты один за другим сочиняли сонетные циклы, по большей части повторяясь и перепевая друг друга. Лишь Спенсеру удалось найти оригинальный поворот петраркистской темы. Шекспир, видимо, сразу понял слабые стороны английского петраркизма и дерзко взорвал традицию. В его цикле привычная куртуазная схема исчезает. Здесь нет ни недоступной дамы, ни ее несчастного поклонника. Взамен них наряду с лирическим героем в цикле неожиданно появляются юный друг и легкомысленная смуглянка, а их отношения ничем не напоминают петраркистский стереотип.

На радость и печаль, по воле рока,
Два друга, две любви владеют мной:
Мужчина, светлокудрый, светлоокий,
И женщина, в чьих взорах мрак ночной.

(здесь и далее сонеты Шекспира, за исключением 116-го, цитируются в переводе С. Маршака)

Как ясно из этих строк, герой любит и друга, и темноволосую даму. Однако его чувство к ним не только не сходно, но скорее противоположно по характеру. Если любовь к юноше дарит герою утешение, то страсть к смуглянке несет с собой отчаяние. Весьма непростые отношения действующих лиц цикла осложняются еще и тем, что по ходу сюжета смуглая дама соблазняет друга, больно раня героя.

Еще в начале XIX века Вордсворт сказал, что в сонетах Шекспир «отпер свое сердце», то есть рассказал истинную историю своих личных отношений с другом и смуглой леди. Прочитав цикл в духе романтической исповеди, многие критики пытались реконструировать недосказанное в тексте и предлагали разнообразные версии жизнеописания автора, а Оскар Уайльд даже сочинил целую повесть «Портрет мистера W. H.» о том, как Шекспир увлекся неким Уильямом Хьюзом, молоденьким актером, игравшим женские роли. В полемике с таким прочтением цикла ряд исследователей стремились защитить великого барда от «гнусных инсинуаций» и доказывали, что сонеты — либо абстрактный плод чисто интеллектуальной игры, либо дань ренессансной традиции восхваления вельможи-покровителя.

На наш взгляд, нельзя упускать из виду, что сюжет цикла в чем-то подобен драмам Шекспира, и действующие лица сонетов живут собственной жизнью, сходной с судьбой персона-

жей его пьес. Шекспир и здесь тоже остается за сценой и представляет нам судить созданные им характеры.

Объясняя суть своего отношения к другу, герой говорит:

Тебя природа женщиною милой
Задумала, но, страстью пленена,
Она меня с тобою разлучила,
А женщин осчастливила она.
Пусть будет так. Но вот мое условье:
Люби меня, а их дари любовью.

Итак, героя волнует женственная красота юного друга, двойственная по своей природе, одновременно привлекающая к себе мужские взоры и поражающая женские сердца. Но чувство героя далеко от низменной страсти, он и не ищет физической близости. Такая близость — удел женщин, героя же влечет более высокий смысл любви, соответствующий ренессансным неоплатоническим представлениям о тождестве добра и красоты. Как известно, неоплатоники не делали особого различия между высокой любовью к женщине и духовной дружбой между мужчинами, а порой даже ставили дружбу выше любви. Ведь бескорыстная привязанность, не отягченная примесью низменных страстей, помогала человеку быстрее пройти ступени «эротического восхождения» и достигнуть созерцания трансцендентной красоты, безусловной и абсолютной, не зависящей от времени и пространства, не оскудевающей и вечно равной себе. Об этом устами мантинеянки Диотимы, объяснившей Сократу таинства любви, сказал еще сам Платон в «Пире».

Идеал любви как духовного союза любящих провозгласил в сонетах и Шекспир:

Нет, я не стану камнем преткновенья
Для брачного союза двух умов:
Любовь, что нам изменит на мгновенье —
Уже не настоящая любовь...
(перевод Д. Щедровицкого)

Ведущая к созерцанию трансцендентной красоты, такая любовь обретает свойственные этой красоте признаки: она не знает убыли и тлена, ей не страшны разлуки и превратности судьбы, она противостоит бегу времени, власти кратких часов и минут. Хотя цикл Шекспира никак нельзя назвать произведением, написанным специально для иллюстрации какой-либо философской доктрины, все же неоплатоническая концепция любви — тот ориентир, на который поэт постоянно оглядывается в своих размышлениях, тот критерий, которым он пытается измерить чувства, владеющие его героями.

Поначалу отношения героев довольно легко укладываются в привычные умозрительные схемы. В первых семнадцати сонетах, содержащих увещание, обращенное к другу: вступить в брак, картина мира еще относительно стабильна, и образ друга

достаточно прост и мало индивидуализирован. Он воплощает гармоническую красоту весенней природы. Гармония эта органично уравновешивает внутреннее и внешнее начала, моральную доблесть и физическое совершенство, или, согласно формуле неоплатоников, красота юноши отражает добродетели его души. Аналогичный ход мысли, правда в применении к героиням сонетных циклов, мы уже встретили у Сидни и Спенсера. Вместе с тем логика рассуждений героя в первых семнадцати сонетах напоминает доводы Леандра в поэме Марло, с помощью которых он пытался добиться любви Геро, и увещания Венеры в эпилии Шекспира, обращенные к Адонису. Но в сонетах нет ни иронического скепсиса Марло, ни комизма ситуаций «Венеры и Адониса». Шекспир здесь, по крайней мере внешне, более серьезен и традиционен, чем в эпилии.

Время в этих сонетах сочетает обе характерные для Ренессанса перспективы — линейную, неумолимо ведущую к конечному моменту смерти и Страшного Суда, и циклическую, подчиняющую мир бесконечному круговращению форм бытия, причем циклическая перспектива поначалу явно перевешивает. Герой отлично знает, что «жесткая рука зимы» не пощадит красоты друга, ее цветение недолговечно, но она может возродиться к жизни, если друг продолжит свой род. Такой взгляд близок спенсеровскому мифу о саде Адониса, хотя неизвестно, можно ли говорить о прямом влиянии «Королевы фей». Ведь подобные идеи имели самое широкое хождение в елизаветинскую эпоху. По идейно-художественной проблематике все эти сонеты вполне сопоставимы с ранними поэмами Шекспира и в целом соответствуют критериям Высокого Ренессанса. Однако в последующих сонетах, посвященных другу, поэтическое видение мира в значительной мере меняется и соответственно усложняется и углубляется мысль Шекспира. «Связь времен», еще столь недавно казавшаяся незыблемой, теперь начинает колебаться, искажает, выворачивает наизнанку устоявшиеся отношения, дает низшему власть над высшим, заставляет добро служить злу, попирает справедливость и подчиняет праведность пороку. Такое понимание мира с афористической четкостью сформулировано в знаменитом 66-м сонете, как бы намеренно иллюстрирующем слова Гамлета о «вышедшем из пазов» времени и столь близко перекликающемся с настроениями великих трагедий. К этой группе сонетов критерии Высокого Ренессанса уже не применимы, и доминирующими, как и в трагедиях, здесь становятся маньеристские тенденции.

В этой группе сонетов, посвященных другу, линейная перспектива является главной. Спенсеровское круговращение форм бытия теперь забыто. В вывернутом наизнанку мире время конечно, и смерть безвозвратно губит красоту.

Развивая эту мысль, Шекспир вносит в нее особый оттенок чувства. Поэты средневековья с пристальным вниманием следили за страшной пляской смерти. Смерть была для них вели-

кой уравнительницей, не щадящей ни молодых, ни старых, ни богатых и славных, ни бедных и безвестных. Все и вся подвластны ее зову здесь на земле, и утешение даруется человеку лишь в загробном мире. Однако сама уверенность в загробном воздаянии, представление о земной юдоли как о кратком миге перед лицом вечной и истинной жизни после смерти скрашивали трагизм ситуации. Художники Возрождения, во многом унаследовавшие средневековые понятия, существенно сместили акценты в этой картине. И для них смерть оставалась всевластной, но их привлекал не столько ее мрачный танец, сколько непрочность силы, славы и красоты, конфликт фортуны и доблести, фортуны и любви. Такой взгляд таил в себе богатые драматические возможности для искусства.

Шекспир придал этому отношению особое трагическое напряжение, не свойственное другим поэтам эпохи. Не знающее пощады время — главный враг любви. Но зато быстротечность и хрупкость счастья обостряют чувство. Поэт не призывает ловить мгновение, предаваясь сиюминутным радостям страсти. Эпикурейство в его бытовом понимании (будем петь и веселиться, ибо завтра умрем), нашедшее множество последователей в эпоху Ренессанса, чуждо герою сонетов. Он помнит, что победить время может лишь высокий духовный союз любящих, приобщающий их к вечности. Однако, хотя подобный взгляд на любовь обоснован именно в этой группе сонетов, в целом неоплатоническая схема здесь больше не «работает». Гармонический идеал существует теперь лишь как абстрактный образец, которому нет места в действительности, и несоответствие идеала и реальности определяет мучительную раздвоенность героя. Поэт наделяет образ друга новыми, во многом неожиданными чертами, противоречащими идеальному портрету, который возник было в начале цикла. Теперь друг — живая и сложная личность, которой отнюдь не чужды недостатки, рушащие неоплатоническое тождество добра и красоты. Критика неоплатонизма, наметившаяся в «Венере и Адонисе», в сонетах звучит еще более явно и последовательно. Облик друга остается прекрасным на протяжении всего цикла. Однако читателю постепенно открывается внутренняя сущность друга, его нравственное естество вовсе не соответствует его физическому обличью. Ни о каком восхождении вверх посредством любви и красоты здесь не может быть и речи, поскольку жизнь не укладывается в умозрительные схемы. С горькой трезвостью прозревая моральные изъяны друга, шекспировский герой обращается к нему со следующим предостережением:

Лелеет лето лучший свой цветок,
Хоть сам он по себе цветет и вянет.
Но если в нем приют нашел порок,
Любой сорняк его достойней станет.
Чертополох нам слаще и милей
Растленных роз, отравленных лилей.

Расставшись с благом, красота природняется злу, и оно тем сильней, чем прекрасней тот облик, в который это зло рядится. Белизна лилий была традиционным символом чистоты, а зло, сохранившее глянец белизны, елизаветинцы считали самым опасным (ср. название трагедии Джона Уэбстера «Белый дьявол»).

В сонетах, посвященных смуглой леди, универсум шекспировского героя распадается окончательно. «Вышедшее из пазов» время не только выворачивает привычные связи, но и рушит их, лишая героя всякого равновесия. Прежним гармоническим идеалам теперь уже нет места даже и в виде образца, служащего для героя ориентиром в его душевных метаниях. Пользуясь терминологией неоплатоников, четко разделивших две ипостаси богини любви, можно сказать, что в этой группе сонетов царит уже не Афродита небесная, ведущая путем «эротического восхождения» к истинной красоте, но Афродита вульгарная, целиком подчиняющая разум страсти и делающая невозможным сам поиск истины.

Исследователи уже много раз писали, что в сонетах о смуглой леди Шекспир остроумно спародировал петраркистскую традицию, зашедшую в Англии в тупик к середине 90-х годов. Действительно, внешность смуглой дамы и ее свободное поведение полностью опровергают привычные представления о прекрасной и недоступной повелительнице сердец с ее белокурыми волосами, лучистыми глазами, голосом, похожим на сладкую музыку, коралловыми губами, белоснежными плечами и т. д.:

Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.

Однако за этой пародией скрыт и иной смысл. Шекспир вновь обращается к неоплатоническому тезису о том, что благо вызывает к себе любовь посредством красоты, и полностью опровергает его. В отличие от друга смуглую леди нельзя назвать прекрасной, ее облик «не стоит слез любовного томления», она коварна и лжива, ее «дела черны», и все же герой любит ее, видя все эти изъяны, но не имея сил победить свою страсть.

Герой более не различает грани между добром и злом, красотой и безобразием. Все эти понятия теперь уже не то чтобы перестали противоречить друг другу, но безнадежно смешались между собой.

Согласно широко известному представлению эпохи Ренессанса, человек являл собой микрокосм, в малом масштабе соответствовавший окружавшей его вселенной — макрокосму. Миру, в котором распались привычные связи, угрожал хаос. Аналогичным образом хаос воцарялся и в душе человека, когда страсть подчиняла себе разум. Именно это и происходит с ге-

роем сонетов. Поэт уподобляет любовь мучительному недугу, изнуряющей лихорадке, причем источник болезни — желание. Оно необоримо, хотя и несет герою боль и стыд.

Раскрыв мучительно сложные оттенки чувства, Шекспир невиданно расширил границы лирической поэзии. Углубил он и ее психологизм. В изображении друга и смуглой леди он достиг невозможной до той поры в лирике елизаветинцев индивидуализации, создав противоречивые характеры живых людей, совсем не похожих на идеализированных персонажей сонетных циклов 90-х годов. Еще более многообразным и неожиданным получился образ лирического героя, благородной и глубокой натуры, знающей и неодолимую власть страсти, и бескорыстную преданность, и горькую боль обиды, и великодушное самоотречение, и множество других душевных состояний. В раскрытии внутреннего мира человека, в изображении сложных перипетий чувства Шекспир не знал себе равных среди поэтов Возрождения. В лирике английского Ренессанса не было и той силы трагизма и той глубины мысли, которые характерны для шекспировского цикла. Недаром его впервые по достоинству оценили лишь романтики XIX века.

Как и Астрофил у Сидни, шекспировский герой — тоже художник, размышляющий об искусстве и своем призвании. Шекспир вносит трагическое напряжение в сонеты, посвященные спору времени и поэзии. Vita brevis, ars longa est (Жизнь коротка, искусство живет долго). Как показал Дж. Б. Лишман в своем обстоятельном исследовании, Шекспир, оттолкнувшись от лирики древних и новых поэтов, предложил собственную трактовку этой темы[53]. В его сонетах благородное достоинство публичной манеры древних сочетается с сугубо личностным, интроспективным пафосом новой литературы, а неизбывная грусть по поводу краткости земной красоты и счастья уравновешивается гордым сознанием могущества поэзии, силой слова останавливающей мгновение для вечности.

Сравнив героя с поэтом-соперником, Шекспир в образной форме высказался о тайнах своего мастерства. С полной достоверностью установить имя поэта-соперника нельзя. Биографы чаще других называют Марло и Чэпмена, хотя соперником с той же степенью вероятности мог быть Томас Нэш или какой-либо другой поэт 90-х годов. Но из сонетов ясно, что он писал стихи в иной, чем Шекспир, манере и, вероятно, принадлежал к числу университетских умов. Отношение автора сонетов к этим поэтам непросто. Он пишет:

Мне изменяет голос мой и стих,
Когда подумаю, какой певец
Тебя прославил громом струн своих,
Меня молчать заставив наконец.

---

[53] Leishman J. B. Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets. L., 1961. P. 27—94.

Но так как вольный океан широк
И с кораблем могучим наравне
Качает скромный мой челнок,—
Дерзнул я появиться на волне.
Лишь с помощью твоей средь бурных вод
Могу держаться, не иду ко дну.
А он в сиянье парусов плывет,
Бездонную тревожа глубину.

По мнению большинства комментаторов, в признании превосходства соперника чувствуется горечь художника, непонятого современниками. Действительно, согласно представлениям эпохи, самоучка Шекспир, зарабатывавший на жизнь работой в театре, «плохо знавший латынь и еще хуже греческий» (слова Бена Джонсона), был лишь литературным поденщиком, которого никак нельзя было поставить рядом с ученым поэтом, писавшим для знатоков, способных оценить его стихи. Шекспир, вероятно, остро ощущал несправедливость своего «отверженного положения». Понимал он и несомненные достижения университетских умов, у которых он многому научился и спорить с которыми ему хотелось на равных. Видимо, поэтому герой уподобил собственные строки жалкой лодочке, плывущей рядом с огромным кораблем (образ «гордого и могучего паруса его возвышенного стиха» в равной мере мог характеризовать и «мощный» белый стих трагедий Марло, и чэпменовский перевод первых семи книг «Илиады» Гомера).

И все же этот образ-сравнение не стоит понимать слишком буквально. Самоуничижение героя плохо вяжется с его гордой уверенностью в силе своего таланта в других сонетах. В восхвалении стихов соперника есть и скрытая доля иронии. Как верно заметил К. Мур, в 90-е годы, когда после разгрома непобедимой Армады прошло всего несколько лет, каждый мог легко представить себе, что маленькое суденышко способно потопить огромный корабль[54]. Наряду с достоинствами герой зорко подмечает в стихах соперника и недостатки — напыщенную образность, стремление к украшательству, громкую риторику, желание следовать моде, а потому, вероятно, и недостаточную оригинальность.

Всему этому герой противопоставляет иное понимание искусства. Его стих проще, он не гонится за прихотью моды. Но зато он рисует образ друга таким, как его создала сама природа, и в этом видит высшее назначение поэзии:

Я уступить соперникам готов.
Но после риторических потуг
Яснее станет правда этих слов,
Что пишет просто говорящий друг.

В контексте полемики с соперником подобные слова служат подтверждением неоаристотелианской позиции Шекспира, про-

---

[54] Muir K. Op. cit. P. 70.

возгласившего устами Гамлета, что искусство должно держать «зеркало перед природой». Знаменательно, что герою сонетов, видимо, чужда близкая сопернику платоническая теория творчества как вдохновения, ниспосланного свыше:

О, нет, ни он, ни дружественный дух
Его ночной советчик бестелесный...

Однако это все же позиция героя, которую нельзя полностью отождествлять с авторской. Как следует, скажем, из знаменитого монолога Тезея из «Сна в летнюю ночь», Шекспир не отрицал роли вдохновения.

Скорее всего взгляды Шекспира, как и взгляды Сидни, отличались свойственным эпохе эклектизмом и совмещали аристотелианские и платонические черты. Ясно одно — природа, которой в противовес сопернику стремится подражать герой сонетов, осмысляется им как явление в целом гармоническое, а потому подражание ей способно возвысить искусство, наделив его истинной правдивостью чувств.

Удивительная естественность, непринужденная легкость и свобода, с которыми написан цикл Шекспира, резко выделяют его на фоне других английских циклов 90-х годов. Найденный ранее синтез традиций Сидни и Спенсера, воплощенный здесь с наибольшей полнотой, сделал сонеты Шекспира наивысшим достижением золотой манеры елизаветинцев. Поэт в основном строго следует правилам построения сонета, взяв за основу не итальянскую, но национальную форму и в совершенстве разработав ее (исключением являются два сонета — 126-й, насчитывающий 12 строк, и 99-й, который состоит из 15 строк). Основная ритмическая единица сонетов — строка, за которой обычно следует пауза. Стих льется мелодично, и впечатления монотонности не возникает благодаря замечательному техническому мастерству Шекспира, который в совершенстве владел рифмой, ассонансом, аллитерацией и другими приемами, никогда, однако, не выпячивая их. Сама же мысль часто выражается в виде темы и вариаций, тезы и антитезы, и какой бы горькой она ни была, автор всегда сохраняет известную дистанцию между собой и эмоциями героя. Слово и мысль в сонетах, как правило, гармоничны, образы взяты из обыденной жизни, лексика довольно проста, и в отличие от великих трагедий и поздних трагикомедий «мысль не перевешивает слово»[55].

На протяжении 90-х годов в творчестве Шекспира произошли значительные изменения. Пора ученичества осталась позади. Из начинающего драматурга Шекспир превратился в автора «Ромео и Джульетты», «Генриха IV» и «Двенадцатой ночи», произведений, которые намного превзошли пьесы его старших современников. Эти изменения сказались и в сонетах.

Первые семнадцать сонетов, безусловно,— самые ранние, о

[55] Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 133.

чем прежде всего говорит их очевидная близость к поэмам Шекспира, параллелизм тем и образов. Именно эту группу сонетов в наибольшей степени можно назвать «сладкой» и «медоточивой». В дальнейшем манера Шекспира постепенно трансформируется. Заметно усложняется мелодия фразы, в гораздо большей мере ориентированная теперь на разговорную речь. Образность теряет наметившуюся было связь с эвфуизмом и становится подлинно шекспировской, более простой и вместе с тем более многозначной. Эти тенденции делаются еще более явными в последней группе сонетов, посвященных смуглой леди. И если ранние сонеты целиком вписываются в ренессансный стиль, то здесь, как мы уже сказали, есть все основания говорить о вторжении маньеризма, вступающего в противоречие с гармонической формой стиха и исподволь разъедающего золотую манеру елизаветинцев. Эти сонеты тесно связаны с великими трагедиями и поэзией Джона Донна.

Авторство еще двух поэм «Жалоба влюбленной» (The Lover's Complaint, опубликована в 1609 году вместе с сонетами) и «Феникс и Голубь» (The Phoenix and Turtle, 1601) вызывают серьезные споры, хотя большинство современных исследователей считает все-таки, что их написал Шекспир. В художественном отношении «Жалоба влюбленной» сильно уступает ранним поэмам и сонетам. Это достаточно неровное произведение, в котором твердая рука мастера видна лишь местами. Поскольку издание поэмы было пиратским, можно предположить, что Шекспир не успел или почему-то не захотел отредактировать ее. Поэма, написанная в форме жалобы покинутой пастушки, продолжает темы, поднятые в «Венере и Адонисе» и сонетах. Это взаимоотношение реальности и иллюзии в любви и расхождение между самодостаточной, замкнутой на себе красотой и благом. Стиль «Жалобы влюбленной» при всей его неровности ближе позднему Шекспиру с его более сложным синтаксисом и метафорической многозначностью слова, хотя в целом поэма с известными натяжками и оговорками все же вписывается в золотую манеру елизаветинцев.

Этого никак не скажешь о «Фениксе и голубе», самом темном и загадочном поэтическом творении Шекспира. Опубликованное в сборнике, куда вошли также стихи Бена Джонсона, Чэпмена и Марстона, оно представляет собой реквием по птице Феникс и Голубю, заканчивающийся погребальным плачем, который возглашает Разум. Оттолкнувшись от средневековых бестиариев и более поздних произведений типа «Птичьего парламента» Чосера и «Книги воробья Филипа» Скелтона, Шекспир написал произведение, во многом близкое входившей в моду метафизической поэзии. Под его пером Феникс и Голубь превратились в образец идеальных влюбленных, чей духовный союз таинственным путем уподобил их друг другу, стерев различия между ними и сделав их единым и нерасторжимым целым.

В конце поэмы сам Разум признает, что подобная любовь превосходит его законы.

Такое представление о любви, несомненно, близко неоплатоническим стихотворениям Донна, как близок им сложный ход мысли Шекспира и игра парадоксами. Однако, по мнению большинства ученых[56], манера Шекспира в то же время существенно отличается от метафизической. Автор «Феникса и Голубя» гораздо менее интеллектуален и драматичен, чем Донн. Шекспировская интонация более напевна, его образы теснее связаны с фольклором, а центральная концепция поэмы сродни его поздним трагикомедиям типа «Зимней сказки» и «Бури», в фантастическом мире которых торжествует идеальная любовь. И там тоже, как и в поэме Шекспира, мысль перевешивает слово. Тем не менее вполне вероятно, что знакомство с лирикой Донна могло заставить Шекспира многое пересмотреть и в собственной поэзии. Во всяком случае «Феникс и Голубь» — произведение, во многом характерное уже для литературы XVII века.